

话剧艺术的本土化步履与“戏”意识的蜕变

袁国兴

作者赐稿

—

中国古代人称戏剧为“戏曲”或者“戏”，而不管是“戏”还是“曲”，其中都含有一定的娱乐和愉悦意念，所谓“戏者戏也”，就是对这种戏剧观念最简捷明了的概括。怎样认识这种“戏”的戏剧观念？在中国现代文学批评领域，“戏”还“有戏”吗？这恐怕不只是理性和理智的认识问题，还与人们的欣赏习惯、艺术的社会功能承担等因素有一定关系。大致说来，在话剧艺术领域，人们对“戏”的戏剧观念走了一个从排斥到逐渐接纳的过程，其经历和经验对我们建立本土化的戏剧批评理论具有重要启示意义。

众所周知，话剧是舶来品，它能来到中土，与其时其地人们“戏”的戏剧意识动摇有关。蒋观云用“日本报中屡诋诮中国之演剧界”的方式，认为中国演剧“幼稚蠢俗”，视“战争犹若儿戏，不能养成人民近世战争之观念。”^{i[1]}汪优游也认为：“吾国之所谓戏剧，以戏为前提……其脑海中并无逼真之观念。”^{ii[2]}他们都没有说错，中国人向来就是这样看待戏剧活动的，胡应麟（明）在《庄岳委谈》（卷下）中认为，所谓“戏文”者，“无往而非戏也……其事欲谬悠而无根……其名欲颠倒而无实”，如果不这样那就不是“戏”。在“戏文”里看“战争”，在“戏文”里讨“逼真之观念”，犹如南辕北辙，根本不是中国的戏剧观念。然而，由于中国近代文化与同时期西方其他发达国家的文化相比，整体发展滞后，由此给人们带来一种认识上的“错觉”——所有与西方发达国家不一样的事物都被人当作反向和消极的东西来处

理了。在这一背景下，西方样式的“新剧”被引入中土，“新戏非可以自戏者……更非可以戏人者”的观念盛行，iii[3]所谓“如其要中国有真戏，这戏自然是西洋派的戏，决不是那‘脸谱’派的戏”的观点，iv[4]垄断了时代的话语权，“非戏”的戏剧观念开始大行其道。

中国现代社会发展态势，决定了人们看重文学艺术思想和直接参与社会斗争的能力；文学艺术有这样的社会承担，却不可能是它的全部承担。人们要求戏剧的“逼真”和“养成人民近世战争之观念”，但在实际的文艺活动中，当人们从目的论基础上向前再走一步，即着手完成其目的、想方设法让观众到剧场来看戏时，戏剧的审美愉悦功能便会得到凸显。新戏靠什么来获取观众？与旧戏比它的优势和短处在哪里？当时有关新旧剧关系的各种争论其观点正确与否，还在其次，新旧剧有别意念在这样探讨中得到确认似乎更为重要。其实早在“西洋派”戏剧风行时，已经有真正在剧场前后台忙活的实际戏剧工作者看到了，“新剧如大兴，旧剧必灭绝，此实至不通之论”，v[5]主张“对于由外国介绍过来的戏剧理论，方法，等等，纯取科学试验室里底研究态度，不相信某一宗某一派可以无条件的搬上中国舞台”。vi[6]早期话剧创始人之一欧阳予倩1929年创办了广东戏剧研究所，其附设的演剧学校聘请田汉、洪深为名誉校长，该学校就分设话剧与歌剧两个班，事实上已经把“西洋派”的戏与“脸谱派”的戏区别开来对待了。洪深在《现代戏剧导论》中更进一步明确指出：“中国戏是歌舞剧。我们应当承认，改造中国戏剧是歌剧革新运动。至于话剧是另一件事，要分开来讲，不能与中国旧剧混为一谈。”从对“戏文”意识的排斥，将话剧与戏曲对立起来，否认戏曲的存在价值，到承认“歌剧”也是剧，“要分开来讲”，不能“混为一谈”，这是中国“戏”意识

回归到戏剧观念中的第一步，只要承认中国旧剧也是剧，那么中国旧剧的“戏”意识就不能完全被忽视。

与中国旧戏地位有限度被承认相比，旧戏意识中的“戏”观念对“新戏”的渗透似乎更有历史深意。而这首先不是在理论上被人认识到的，而是在实际戏剧活动中、在人“不知情”的条件被话剧活动所践行。五四时期的新文学话剧创作领域，有两种戏剧情调值得注意，一种是以丁西林为代表的喜剧性戏剧情调，一种是以田汉为代表的浪漫感伤性戏剧情调。这两种戏剧情调能够流行，在当时话剧创作成就整体不算高的情况下显出了一定的艺术成就，与传统中国戏剧观念的潜移默化影响有一定关系。克雷奇等在《心理学纲要》中认为，一般说来人们能够理解的“不全是新的东西，而是差不多已经了解了的那些处于我们现有理解的边缘的东西。”vii[7]费德莱尔也认为，“从童年时代起”，一些人物、形象、观念“就自觉不自觉地占据了我们的灵魂……和我们的思想感情建立了千丝万缕的联系”。viii[8]他们一个从心理定式的角度，一个从欣赏习惯的角度，都认定了个体之人的思维和审美倾向与“习惯”有一定联系。如果我们承认这一点，那么群体之人——一个民族的审美艺术活动与此也不会有什么太大差别。当然这不是说审美习尚不能改变，只是说改变是在对原有“处于我们现有理解的边缘的东西”的改造基础上完成的。应当承认，丁西林喜剧中的一些戏剧性因素，比如机智、幽默、善意的揶揄和嘲讽等，都不只是话剧的作戏手段，也是传统戏曲之“戏”的重要来源。虽然近代开始中国剧人就一直倡导写悲剧，但对比起来在话剧中实现喜剧性的追求比在话剧中实现悲剧性追求似乎更容易一些。而就悲剧意识来说，浪漫的感伤情调更容易被中国人把握。田汉的剧作与曹禺的剧作有很大不同，抒情性是其最为擅长

的，而这又恰与《窦娥冤》、《桃花扇》等以“不幸结局”为特征的悲剧性相通。一个重要的事实是，传统中国戏曲悲剧氛围中的强烈抒情色彩，很多都以“诗”的形式，即富有韵律的唱词和念白方式来表现的。从这个意义上说，陈独秀早年在倡导戏曲改良运动时提出的“戏中有演说，最可长人之见识”的观念，ix[9]其实留有中国古代戏曲的唱腔、念白意识，他不过是把“唱”变成了“说”而已。以田汉为代表的浪漫感伤戏剧氛围缔造倾向于“诗”而不是“散文”，与中国人“从童年时代起”，“就自觉不自觉地占据了我们的心理”的那些“戏”的审美倾向有关。不然为什么当话剧在中国逐渐成熟以后，在剧作中大量独白、发感慨、抒胸臆的倾向就相对淡化了，人们说曹禺剧作是中国话剧成熟的标志，而田汉、郭沫若的剧作却不能受此殊荣呢？

确实，曹禺剧作问世代表了中国话剧艺术的成熟，这是因为曹禺的悲剧情调与传统戏曲的悲剧情调有所不同，其戏剧性的实现与乱伦、复仇题材相关，与剧情的“突转”和“发现”相关，与从“顺境”转入“逆境”的情节布置相关，x[10]而这些都不为传统戏曲所擅长，却是西方戏剧的强项。可是即便如此，曹禺的话剧仍然是中国的话剧，在曹禺剧作中仍能让人发现一定的“戏”因素，而且越是他成熟程度高的剧作越是如此。比如《日出》在“宝和下处”胡四向翠喜介绍王福升时称他为“王八爷”，福升忙接口说：“王倒姓王，可还没有八。”这是中国戏曲中“丑行”的惯技。京剧《清官册》中就有下面一段对白：“驿丞：混帐！马牌：老爷。驿丞：杂种！马牌：老爷。驿丞：不是东西！马牌：老爷。”表面上看，驿丞一句接着一句地训斥马牌，可在戏剧表演舞台上通过剧中人言语的巧妙搭配，一句一句又都变成了对驿丞的揶揄。这与“王八爷”的谐口有异曲同工之妙。曹禺剧作“中国化”程度最

高的剧作是《北京人》，而《北京人》中的抒情气息与曹禺的其他悲剧比也最为浓烈。象征性的戏剧氛围，抒情诗式的人物语言，在郭沫若早期诗剧和田汉的浪漫抒情剧作中我们都似曾相识——我们曾经说过，以田汉为代表的抒情氛围浓烈的话剧出现在中国现代话剧初期，有一部分原因与传统戏曲的抒情性强调有联系；从这个意义上说，《北京人》中也有一些类似情调出现恐怕就不是没有原因的了。当然《北京人》的抒情性与田汉、郭沫若早期剧作的抒情有所不同，田汉、郭沫若后期的剧作，比如《名优之死》和《屈原》，也与他们的早期剧作有所不同，这关系到融会中西的本领和艺术境界提升问题，由于本文题旨所限，这里不做进一步探究。

曹禺从创作《雷雨》步入剧坛，经由《日出》、《原野》到了《北京人》，剧作中的外来痕迹呈越来越淡化的趋势，与此相对应剧作中的诗意和抒情意象却越来越明显，这在某种程度上可看作是中国话剧发展趋向的一种体现。40年代以后的话剧整体艺术水准高于30年代，40年代以后的话剧民族化程度也高于此前的话剧创作。而在这个趋向中，戏剧“神童”吴祖光的《风雪夜归人》是一个典型代表。《风雪夜归人》是中国现代最有戏曲之“戏”味的话剧。在“序幕”中作者告诉我们，这出戏的发生地和具体年代都不可考，虽然随着剧情演进，人们大体能知道它发生在什么时期。如果我们没有忘记的话，胡应麟曾认为最好的“戏文”应该“其事欲谬悠而无根……其名欲颠倒而无实”，《风雪夜归人》不正是“无根”、“无实”之“戏”意识的反映吗？剧作主人公之一李蓉生指着空荡荡的舞台发感慨：“大轴子唱完，‘唢呐’一吹，戏就散了，打哪儿来的回哪儿去，楼上，楼下，池子，两廊，原来坐得满满的人，立时马刻呼呼呼，走了个干干净净……”xi[11]伶人汪笑依在

《二十世纪大舞台》上也曾自题词曰：“历史四千年，成败如目睹，同是戏中人，跳上舞台舞……”他们虽然一个说的是“散场”，一个说的是“登台”，但对戏剧人生的看法相同，抒发的是同一种情感。不仅如此，剧作中伶人魏莲生与女主角玉春“社会性身份”相似，玉春与小兰的地位相当，魏莲生与李蓉生的人生命运殊途同归，这些都与作品对戏文“事欲谬悠而无根”，“其名欲颠倒而无实”的艺术追求有关。而剧作提供的茫茫大雪的舞台氛围，随处可见的一语成谶的台词，故人探访旧宅的意境等等，在在都能在中国古诗文和绘画中找到相近的审美情调。抒情性是《风雪夜归人》的最大艺术特点，而其所抒之情和情之所由生的因缘都与传统中国文化、传统中国“戏”意识有关。它与逼真和养成人们实际生活经验的戏剧意向不能说没有关系，但本质上却不是剧作与生活的关系，而是戏剧倾向与艺术才能的关系。如果没有对“从童年时代起”就“和我们的思想感情建立了千丝万缕的联系”的那些物事的注意，没有对那些我们“已经了解了的那些处于我们现有理解的边缘的东西”的获得，怎能把“戏”写得如此得心应手，又怎能让人看得如此荡气回肠？中国民众始终还是对自己熟悉和了解的那些情感有更多的感悟和欣赏能力。五四时期，当新文学刚刚发生时，许多人觉得读不懂新文学，茅盾就一针见血地指出：“我确认现在一般看不懂新文学，其原因在新文学内所含的思想及艺术上的方法不合于他们素来的口味。”^{xii}^[12]茅盾主要是从批评质疑的角度，谈民众对“方法”和“口味”的“不合”问题的，不过从另一层面看，“口味”和“方法”也不能不受到人们重视。而在中国戏剧领域，这一点似乎表现更为明显，戏剧毕竟是依赖于剧场才能生存的文艺活动，它与大众情感、情趣的亲密程度更高，这使它始终都对各种先锋派艺术保持一种警惕，对来自于传统本身的那些

“戏”因素具有一定的固守能力。话剧在中国现代各种新文艺样式中成熟期相对滞后，当代广义舞台艺术的“戏说”、戏仿、谐谑倾向盛行就是明证。

不可否认，西方的文学性演剧也有一定的“戏”意识，在莎士比亚的作品中我们能看到非常明显的剧场性因素在起作用，只是在中国现代话剧发展的背景下，对西方“戏”的理解程度不能让中国的剧作家马上登堂入室而已。虽然本土化、民族化程度高的话剧，其戏剧性的实现不是仅由传统“戏”意识提供的，但中国人对那些与“戏”意识相关、相近的因素感悟程度似乎更高。40年代以后曹禺、老舍、陈白尘、吴祖光等等，对“戏”之所谓“戏”的体悟都在中国传统“戏”意识上得到了某种启示；与此相对应，这个时候人们也不再一味强调所谓戏剧与生活的关系了，反过来更加注重了“戏”之所谓戏的技术性因素。而一旦人们有了这样的体悟，传统“戏”意识不但不能被排斥，反而还在一定程度上成为提升中国话剧艺术水准的必要条件和可靠保证。

经过了将近一个世纪的探索寻觅，当代中国剧作家抛开各种“杂念”开始勇敢地投入到了观演市场大潮，这时人们才发现，话剧与戏曲在“戏”意识上的相似性，其实远大于它们的区别。当代文化生活中的小品热、戏说热和家庭喜剧热等，某种程度就可看作是另一种“戏”意识回归的表现；至于其批评视角的钝化和一定程度的庸俗化倾向，那不是“戏”意识本身的问题，而与整体文化意识的萎靡相关，不应由“戏”意识观念“独立”负责。话剧戏曲化和戏曲话剧化这一中国当代戏剧发展趋向提示我们：外来意识的植入和本土意识的强化是一个问题的两个方面，话剧艺术的成熟和话剧艺术批评的本土化过程，也是“戏”意识的回归和对“戏”意识的再认识过程。

-
-
- i [1] 蒋观云：《中国之演剧界》，《新民丛报》第3年第17期，1904。
- ii [2] 优优：《布景之为物》，《戏剧丛报》1期1915。
- iii [3] 正秋：《新剧经验谈》，《鞠部丛刊》（上），上海交通图书馆，1918。
- iv [4] 钱玄同：《随感录》，《新青年》5卷1号，1918。
- v [5] 叔鸾：《新旧剧根本上之研究》，《俳优杂志》，1914。
- vi [6] 《戏剧杂志底宗旨》，《中国新文学大系·史料·索引》134页，上海良友图书印刷公司，1935。
- vii [7] 克雷奇等：《心理学纲要》（上）119页，文化教育出版社，1981。
- viii [8] 费德莱尔：《好哈克，再回到木筏上来吧！》，《神话——原型批评》，陕西师范大学出版社，1987。
- ix [9] 三爱（陈独秀）：《论戏曲》，《新小说》2卷2号，1905。
- x [10] 亚理斯多德：《诗学·诗艺》22、37页，人民文学出版社，1982。
- xi [11] 吴祖光：《风雪夜归人·闯江湖》26页，人民文学出版社，1997。
- xii [12] 雁冰：《通信》，《小说月报》13卷2号，1922。